

Morto em combate: a figura do soldado em *Legende vom toten Soldaten*, de Bertolt Brecht, e *O menino da sua mãe*, de Fernando Pessoa

Ana Isabel Boura

Universidade do Porto - CITCEM

Resumo: Não só correspondências no modo literário, na configuração temático-motívica, ou na organização estrutural, também a semelhança do seu estatuto nos respetivos contextos de receção aproximam *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*. Difere, obviamente, o contexto vivencial e a orientação ideológica dos dois autores. Todavia, quer as marcas paralelísticas que acercam, quer os traços contrapontísticos que distanciam o poema alemão e o poema em língua portuguesa convidam à abordagem comparatística dos dois textos, suscetível de evidenciar o diálogo estético-literário que entre ambos se estabelece e a problematização histórico-cultural que ambos sustentam.

Palavras-chave: Bertolt Brecht, Fernando Pessoa, Lírica de guerra, Figura do soldado

Submeter *Legende vom toten Soldaten* [*Lenda do soldado morto*]¹, de Bertolt Brecht, e *O menino da sua mãe*, de Fernando Pessoa, a uma abordagem comparatística induz, decerto, alguma perplexidade, considerando, antes de mais, o dissemelhante perfil dos dois autores, um atraído, já na adolescência, por problemáticas de escopo político-social, que lhe moldaram a cosmovisão anti-burguesa e lhe estimularam o gesto interventivo, o outro

deslumbrado, desde muito cedo, pelas dinâmicas identitárias que lhe desvendaram a fragmentação e a multiplicidade do eu.

Acresce a impossibilidade de datar com exatidão os dois poemas. Situado por Brecht em 1917 (Brecht 1993: 138) – indicador contradito pelo texto, pela dedicatória e pela pretensa fundamentação histórica do poema, que apontam para o ano de 1918, se não de 1919) –, *Legende vom toten Soldaten* veio a público em 1922, apenso ao quinto ato do drama *Trommeln in der Nacht* [*Tambores na noite*]; em 1926, incluído no volume de edição exclusiva *Taschenpostille* [*Breviário de bolso*]; no ano seguinte, a rematar a *Fünfte Lektion* [*Quinta lição*] da coletânea *Hauspostille* [*Breviário doméstico*]; e em 1934, a abrir o ciclo *Lieder, Gedichte, Chöre* [*Canções, poemas, coros*]. Todavia, já antes de ter sido patenteado ao grande público teatral e de haver merecido versão tipográfica, *Legende vom toten Soldaten* fora disponibilizado, pela voz de atores ou do próprio autor,² a círculos culturais mais restritos, justificando-se, também assim, as subteis variantes lexicáticas, morfológicas, sintáticas, ortográficas e de pontuação que distinguem as referidas versões editadas.³

Diferentemente do poeta alemão, Pessoa furtou-se à fixação cronológica de *O menino da sua mãe*. Originalmente publicado em maio de 1926, no número 1 da 3ª série da revista mensal *Contemporânea*, o poema veio de novo a público na edição de 11 de novembro de 1928 do jornal semanário *O Notícias Ilustrado*, e em 1930, integrado no *Cancioneiro* do I Salão dos Independentes (Zenith 2006: 480).⁴

É certo que *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe* se assemelham no grau de reconhecimento público – ambos figuram entre as obras mais conhecidas dos respetivos autores – e se aproximam no alegado pretexto compositivo: o poema alemão foi apresentado por Brecht como homenagem ao soldado de infantaria Christian Grumbeis, pretensamente nascido em 11 de abril de 1897, na cidade alemã de Aichach, e morto na Semana Santa de 1918, na Rússia meridional;⁵ o texto português foi inspirado, conforme declaração de Pessoa a Carlos Queirós, sobrinho de Ofélia Queirós e seu amigo, por uma litografia avistada em pensão onde jantara (Zenith 2006: 480).

Refira-se, a este propósito, que a crítica brechtiana vincula insistentemente *Legende vom toten Soldaten* ao desenho satírico de Georg Grosz, com data de 1918 e vindo a lume em

1919, sob o título *Die Gesundheitsbeter*,⁶ no número 3 da revista berlinense *Die Pleite*, que delineia uma cena interior de diagnóstico clínico: na presença de uma comissão composta por membros de alta patente militar, a que se juntam um membro das forças policiais e um soldado-enfermeiro, um médico declara, durante a examinação, um esqueleto humano apto para o serviço militar, cumprido supostamente em hoste alemã, a avaliar pelo capacete de modelo prussiano ostentado pela sentinela policial.

Não deve, porém, excluir-se a possibilidade de a caricatura do artista alemão ter origem posterior à criação do poema brechtiano, ou, como pretende Rüdiger Bernhardt, de as duas obras terem sido concebidas sem influência recíproca (Bernhardt 2012: 61). Do mesmo modo, não pode escamotear-se a probabilidade, aventada por Edgar Marsch, ou Fritz Hennenberg, de que a dedicatória ao soldado suábio constitua mero ato de fingimento poético (Marsch 1974: 141; Hennenberg 1985: 363).⁷

Mais pertinente para um cotejo dos dois poemas será a correspondência isotópica de *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*: ambos convocam o tema da guerra; ambos focam privilegiadamente a figura do soldado morto em combate. E, contudo, já o título distancia os dois poemas: se Bertolt Brecht cita literalmente o motivo do soldado morto, insinuando, pela designação subgenérica *Legende* (lenda de mártires e santos), uma experiência de bravura, sofrimento e redenção, Fernando Pessoa referencia uma relação de afinidade consanguínea, evocando, pelo substantivo masculino e pela locução genitiva, um território de salvaguarda e aconchego familiares.

É verdade que, logo na estrofe inicial do texto pessoano, o sujeito poético faz assomar, com crassa frontalidade, o motivo da vitimização fatal, ao encadear as imagens do duplo alvejamento, da perfuração transversal e da falência orgânica; não fica, porém, de imediato evidente no poema português a motivação bélica do sucumbimento. Só na estrofe seguinte, a referência à indumentária militar permite inferir o estatuto e a circunstância da personagem focalizada. Pelo contrário, a primeira estrofe do texto alemão entrelaça explicitamente os motivos da guerra e da morte, apresentando a claudicação da figura titular como ato apoteótico de incondicional heroísmo.

Distinta, se manifesta, igualmente, a configuração temporal em *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*. Assim, os eventos diegéticos apresentados no poema de Brecht distribuem-se por um segmento temporal relativamente demarcado: à morte do soldado alemão, na estação primaveril, sucedem, na subsequente fase estival, a exumação do cadáver, para avaliação clínica da sua aptidão militar, e o transporte do defunto para o palco de batalha.

De função expositiva, as três primeiras quadras de *Legende vom toten Soldaten* sumarizam eliticamente os acontecimentos ocorridos entre a morte do soldado e a deslocação da comissão médico-militar ao seu túmulo. Termo da história prévia, a terceira estrofe marca concomitantemente o início da ação, proporcionando o sujeito lírico, nas dezasseis quadras seguintes, o relato da exumação, apreciação e remoção do cadáver. Ao leitor fica claro que as tarefas de desenterro e examinação corporal se realizam em período noturno, enquanto o trajeto de retorno à base militar ainda se desenrola ao alvorecer.

Não que aos informantes temporais de incidência atmosférica se juntem em *Legende vom toten Soldaten* indicadores cronológicos precisos. Apenas o conhecimento pré-textual e extratextual permite ao recetor vislumbrar no atributo numérico anteposto à designação da estação do ano que remata o verso introdutório (*im fünften Lenz* (Brecht 1988: 112) [*na quinta primavera*]) uma alusão à I Guerra Mundial. Para o reforço de tal ilação concorre, na segunda estrofe, o substantivo axionímico *Kaiser* (Brecht 1988: 112) [*imperador*], que, em conjugação com o motivo da mágoa imperial pela baixa do soldado e com o motivo da morte heroica, remete para a figura histórica de Wilhelm II. Surpreende, ainda assim, a locução *im fünften Lenz* (Brecht 1988: 112), considerando que a Grande Guerra eclodiu no verão de 1914. Significativamente, Brecht preferiu, na versão editada em 1934, a expressão *im vierten Lenz* (Brecht, 1988: 199) [*na quarta primavera*], contrariando, pela opção de verosimilhança, o anterior efeito de estranhamento.

Não assim em *O menino da sua mãe*, que não identifica o momento da baixa militar, deixando apenas supor, pelo motivo do arrefecimento corporal, um curto lapso de tempo entre o acontecimento diegético e a ocorrência do relato autoral. À ausência de informantes cronológicos junta-se a imprecisão do indicador atmosférico: o motivo da brisa amena não

possibilita rigorosa identificação temporal. Tão pouco logra o leitor definir a amplitude das analepses que sustentam a referência a objetos oferecidos ao jovem soldado pela mãe e pela velha ama, pois que, se a integridade da cigarreira, ou a brancura do lenço possibilitam a presunção de pouco uso, tal suposição não permite, ainda assim, a inferência de uma oferta recente.

Também na composição espacial se distinguem *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*. Assoma no poema de Bertolt Brecht, primeiro, um cenário funéreo, anunciado, no termo da exposição, pelo motivo das sepulturas e esquematicamente delineado, nas estrofes que relatam o início da ação: à metáfora *Gottesacker* (Brecht 1988: 112) [*campo de cultivo divino*] juntam-se, em notação metonímica, os motivos da escavação e da pá sagrada.

Com o palco heterotópico do desenterramento e da peritagem contrasta a área atravessada pela comitiva militar no seu percurso regressivo: em vez da estreiteza circunscrita e da quietude contristada que tipificam o recinto fúnebre, avultam a amplidão heterogênea do troço percorrido, que alterna zonas rurais e áreas urbanas, e a agitação eufórica dos agregados populacionais.

Não que o eu poético proceda à caracterização paisagística dos espaços interlocal e local. Pelo contrário, o sujeito lírico assinala reiteradamente o dinamismo cinésico e sensorial do coletivo multitudinário que emoldura a passagem da comitiva institucional, combinando notações de gestualidade descomedida e movimento enérgico com exuberantes imagens óticas, acústicas e olfativas e prescindindo, quase por completo, de informantes topográficos. Só os lexemas generalizantes *Chaussee* (Brecht 1988: 114) [*estrada*], *Feld* (Brecht 1988: 114) [*campo*], *Dörfer* (Brecht 1988: 114) [*aldeias*] e *Bäume* (Brecht 1988: 114) [*árvores*] aludem ao cenário territorial da travessia militar.

Na constelação dual de espaço físico e espaço humano, como na tensão contrapontística de espaço sepulcral e espaço de gáudio popular, *Legende vom toten Soldaten* alia os motivos do termo existencial e da exuberância vital. Fica, todavia, ausente do poema brechtiano o palco de guerra, apenas proleticamente instaurado como meta da deslocação militar. Ritmado pelo compasso marcial que, a abrir o desfile, seduz e adentra os

circunstantes, o cortejo militar reconduz o soldado, em reposta mobilização, a nova intervenção bélica, com previsível desfecho de mérito acrescido, porquanto, na segunda morte heroica, o soldado, lembrado dos códigos institucionais, não violará, porventura, o imperativo do prazo oportuno.

À concertação tétrica que sustenta a exumação do cadáver, como à dissonância vocal e gestual que preenche o trajeto da comitiva militar contrapõe-se a serena harmonia da moldura atmosférica. Indiferente ao desregramento de actantes e figurantes, a noite não se fecha em disfórica negrura, antes se abre à claridade da lua cheia e à luminosidade cintilante das estrelas, apresentando-se *azul e bela (blau und schön*, Brecht 1988: 113). Reciprocamente, a lua e as estrelas ancoram-se na limpidez noturna, para mitigarem, com brilho cósmico, a escuridão humana. Sobranceiras, lua e estrelas testemunham a frieza alienatória da guerra, até que o cromatismo tépido da aurora esparja promessas de regeneração.

Bem diferente o quadro cénico de *O menino da sua mãe*, que o sujeito lírico delineia na estrofe inicial, antes de orientar o foco perspectivico para a personagem central: uma planície banhada por suave aragem, mas sem ocupação humana – apenas um corpo abatido por arma de fogo se avista na planura. Adequado, pela abertura, extensão e geomorfologia, a exercícios militares, para que os motivos do ferimento por balas e da farda ensanguentada parecem remeter, o plano deixa supor, no seu despovoamento, manobras de retirada após batalha campal.

Ao recinto natural esboçado nos versos de abertura contrapõe-se, na última quintilha, o espaço doméstico-familiar, signo de ternura, amparo e proteção: no lar distante, se entrecem matizes de relação consanguínea e afinidade eletiva, se esbatem incongruências de vinculação biológica e não biológica, se convoca, em crença uníssona, o transcendente, na ilusão de juntar à oferta da cigarreira e do lenço a oferta da providência divina.

E, contudo, a casa parental acentua pela lonjura – que o heterodéitico e a anteposição do adjunto adverbial enfatizam –, como o plano realça pela vastidão, pela abertura e pelo esvaziamento, a solidude e o desaconchego do soldado morto. Ponto de

partida na trajetória sem retorno do jovem soldado, o círculo familiar responde ao estertor do conflito bélico com a harmonia da devoção religiosa, sem intuir que o membro ausente jaz em mudez sepulcral. E na simultaneidade de espaços cénicos, que traveja a cena dupla, se modula o truncamento do corpo familiar.

Na composição da sintagmática diegética divergem ainda *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*. De facto, enquanto a voz poética do texto alemão apresenta ao leitor uma ação de progressão linear e de lógica concatenação, dinamicamente suportada pela personagem titular, principal motivadora e recetora dos eventos, o sujeito lírico do poema português faculta ao recetor uma situação instantânea, o estádio final de uma história prévia elidida, a imagem estática de um protagonista que invisivelmente arrefece, para só depois apodrecer.

Diferencia-se assim também a constelação figural de *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe*: com a movimentação extravagante do cadáver exumado e a exuberância cinésica e sonora dos circunstantes urbanos contrasta a imobilidade do soldado desacompanhado e a contenção gestual e vocal da família em oração.

Por entre a massa anónima move, em *Legende vom toten Soldaten*, a comitiva militar o cadáver, dissimulando-lhe as marcas orgânicas de degenerescência, para melhor hastear a supremacia do poder institucional. Amortalhado nas cores da bandeira imperial, precedido por clérigo a espargir fragância sacra e por alto-burguês em traje cerimonioso, escorado por tropas socorristas e adornado por mulheres prostituídas, o cadáver centraliza um cortejo que desvirtua a matriz ancestral do rito fúnebre e profana o defunto. De facto, condenando, por ágil inversão valorativa, a morte heroica do combatente como delito de cobarde deserção, a comissão de recrutamento militar sujeita o cadáver a uma rota humilhante que o afasta do recinto funerário e o confronta com a alienação popular.

Punição corretiva, ao invés de homenagem glorificante, a remoção e mumificação do defunto furtam-lhe a derradeira dignidade humana: desfigurado pela putrefação, manipulado pelos oficiais e ignorado pelos espetadores, o cadáver em movimento já não evoca coreografias de excelência militar, antes esboça figurações de degenerada

animalidade – em vez da postura firme e do andar uniforme, a deslocação cambaleante e o arremesso descontrolado das pernas.⁸

Diferente, conquanto não menos aviltante, tratamento aufere o soldado recém-abatido em *O menino da sua mãe*: enjeitado ou esquecido pelos companheiros em fuga, revela sinais de descompostura na posição corporal – tombado, de braços estendidos – e no traje – maculado de sangue, com o lenço a descair do bolso –, mas conserva ainda os traços eufóricos do seu perfil nórdico – a pele alva, o cabelo louro – e as marcas felizes da sua pertença familiar e da sua integração doméstica – a cigarreira oferecida pela mãe, o lenço ofertado pela criada –, aparentando, na orientação ascendente do seu olhar fixo, incondicional fervor religioso.

Signo de inoperância e vulnerabilidade, pela lassidão do gesto, pela posição jazente e pelo esvaziamento hemorrágico, a imagem do soldado morto emblematiza a impotência do indivíduo ante a perversidade existencial: alvo, mesmo quando distante, da dedicação familiar-doméstica – que material e espiritualmente zela pela sua sustentabilidade –, o soldado sucumbe, em remoto palco de confrontação, à ofensiva anónima que lhe viola a dignidade e lhe saqueia a existência, sem lhe conferir a distinção de morte heróica. Nem as oferendas maternas, sacralmente depositadas, quais amuletos, nos interstícios da farda militar, lhe impediram a claudicação; nem a aragem tépida obsta ao sucumbimento vital. E tão ironicamente inútil como a cigarreira intacta, o lenço imaculado, ou a brisa amena se revela o olhar que, *languie / E cego* (Pessoa, 1926: 47), só paradoxalmente *fita* (Pessoa, 1926: 47) o transcendente providencial.

No implacável abandono – que a hipálage acentua –, o cadáver irreversivelmente inerte segue o trajeto inexorável da decomposição que o há de desfigurar e desagregar, assim o despojando da identidade. No final do poema, o sujeito lírico recupera justamente o motivo inicial da prostração, para substituir a imagem do esfriamento corporal pela notação da degeneração orgânica, que realça através de dupla virgulação, sobrepondo à aparente ciclicidade textual a inescapável evolução natural.

Não permanece, todavia, sobre o protagonista o foco perspetívico: citando literalmente o título e o final da terceira estrofe, o verso que remata a última quintilha

retoma, em jeito de refrão, o vínculo filho – mãe, concedendo ao lexema *mãe* o estatuto de derradeiro e, portanto, sobressaliente elemento textual. Motivo frequente da lírica de guerra, a figura materna assoma, também em *O menino da sua mãe*, como signo de aconchego parental, objeto da saudade filial e sujeito sofredor. Destaca-se, porém, o texto pessoano na modelização do sofrimento materno. Com efeito, por um lado, o estatuto de progenitora de um só ser exacerbara na mãe o sentimento de dedicação, levando-a, em segundo ato batismal, não apenas a testemunhar a sua resiliência afetiva, mas também a enunciar a sua pretensão de posse exclusiva, deste modo mais a vulnerabilizando ao impacto das circunstâncias existenciais do filho. Por outro lado, à figura da mãe junta-se outra personagem de multissecular tradição literária: a criada velha, que acumula o papel de antiga ama. Em dupla ocorrência, o motivo do amor materno duplica a manifestação de desvelo – à cigarreira agrega-se o lenço zelosamente cuidado – e intensifica a experiência do sofrimento: mãe biológica e mãe social partilham a angústia da espera pelo filho combatente, como compartilham a prece benfazeja, e hão de comungar na dor dilacerante pela perda irremediável do seu menino.

Não surpreende pois que o protagonista seja, no paratexto, metonimicamente anunciado pela indicação do seu estatuto filial; nem espanta que quinze dos trinta versos se refiram à intervenção da(s) figura(s) materna(s); ou que os dois momentos textuais de discurso citado se reportem à fala da(s) mãe(s). Com a relevância do motivo maternal combina, aliás, a predominância da rima feminina e o facto de as duas únicas ocorrências de rima masculina se ficarem a dever à intenção do eu poético de rematar dois versos do poema com o lexema monossilábico *mãe*. Que a expressão titular surja entre aspas na terceira, mas não na sexta, estrofe obedece, sem dúvida, à circunstância de só no primeiro caso se sinalizar uma réplica figural, mas adequa-se, concomitantemente, à situação do protagonista, que, pela morte em combate, perde a condição de filho, retirando às duas figuras femininas o estatuto materno.

Interventiva, ainda que sem prescindir do estatuto heterodiegético que lhe facilita o anonimato, a voz narrativa de *Legende vom toten Soldaten* desmascara, com implacável ironia, o impulso hegemónico dos dirigentes políticos, a cumplicidade interesseira das

chefias militares, a convivência das entidades médicas, o colaboracionismo calculista dos dignitários eclesiásticos e da burguesia empresarial, a crassa desinformação da classe popular. Sob o foco desmistificador do sujeito poético assomam, pois, o Imperador, que na morte do soldado lastimará não o prematuro termo existencial do indivíduo vitimizado, mas a desleal insubordinação do seu súbdito e a consequente lacuna no seu regimento; o médico, que não só viola a missão curativa da sua atividade profissional, como ainda ultrapassa a sua competência clínica, ao imputar ao soldado morto o delito de deserção; o clérigo, que, coxeando, qual satanás, agita o incensário com propósito não de purificação espiritual, mas de mascaramento do odor nauseabundo exalado pelo cadáver em decomposição; os soldados-socorristas, que evitam o soçobro do cadáver não por impulso de generosidade fraterna, apenas em imposta defesa da imagem nacional; o cavalheiro alto-burguês, que, na postura ufana e no vestuário de circunstância, patenteia as prerrogativas económicas e sociais do estrato a que pertence; os populares que, ludibriados pela coloração patriótica da mortalha, se entregam a descomedido festejo vitorioso, sem vislumbrarem a perversidade e vanidade da encenação militar.⁹

Sob a lupa distanciadora da voz poética se destacam concomitantemente a exumação do cadáver, realizada à noite, período preferencial para práticas ilícitas; o diagnóstico clínico, que reduzido à sigla k.v. [*kriegsverwendungsfähig* – apto para a guerra], sinaliza e exacerba a coisificação do indivíduo; as manobras de reanimação aplicadas ao soldado exumado, que obstinadamente privilegiam a sedução sensorial, através da bebida inebriante e da insinuação de sexualidade orgiástica, e só por fim intentam a estimulação cognitiva, pelo chamamento patriótico; a marcha que abre o cortejo, executada não com solene compenetração, para convocar a invencível grandeza da pátria, antes em altíssima animação, a lembrar fanfarras de entretenimento popular.

Na imagem grotesca do cadáver decomposto, do cortejo macabro e da multidão alienada se denuncia a falácia do sistema conservador que alicerça o *II Reich*, se anuncia a derrocada do regime monárquico sob a égide de Wilhelm II. Ao leitor informado não escapam as profusas notações ominosas de claudicação militar e falência nacional: a justificação em registo modalizante (*Es schien ihm*, Brecht 1988: 112) [*pareceu-lhe*] do

desgosto do Imperador, que lembra a incompetência estratégico-tática de Wilhelm II; a referência exclusiva ao público feminino, que insinua a ausência, ou inoperância dos homens convocados para a guerra; a insólita cesura do atributo *militärisch* (Brecht 1988: 112;), que transporta o sufixo para o verso seguinte (*ische medizinische Kommission*, Brecht 1988: 113) [*comissão médico-tar*], implicando a deficitária integridade do aparelho militar; a ênfase do imediato transporte do cadáver para a frente de guerra, que sugere o modo pragmático-utilitarista das chefias militares, mas também o recrutamento de emergência, na derradeira fase do conflito bélico, de indivíduos em idade imprópria para a mobilização;¹⁰ a assinalação do movimento descendente da comitiva por estrada sem iluminação, aludindo à desorientação das cúpulas político-militares que antecedeu e favoreceu a rendição alemã; a afirmação da superioridade germânica não pela voz dos cidadãos, mas pelo somido estridente de canídeos, felídeos e roedores, que, personificados, antevêm iminente cedência territorial à inimiga França; a comparação do soldado morto – que, sem identificação onomástica, assume função tipificante – a *floco de neve na tempestade* (*Wie im Sturm die Flockeschnee*, Brecht 1988: 114) e a *macaco bêbado* (*Wie ein besoffner Aff*, Brecht 1988: 114), insinuando a impotência dos combatentes e a irracionalidade do projeto bélico.¹¹

Não por acaso combina o sujeito poético, na última estrofe, os motivos da transitoriedade e da renovação, ao anunciar o alvorecer que aniquilará o brilho das estrelas. Exhaustivamente glosado em estéticas miméticas e não miméticas, o motivo atmosférico da aurora, insinua, no poema brechtiano, o derrube da monarquia imperialista e a instauração da democracia parlamentar sob a bandeira da esquerda revolucionária, que, desde Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassale, Wilhelm Liebknecht e August Bebel, inquietava os regimes conservadores. Ainda assim, a imagem eufórica da alvorada não se desdobra em promessa messiânica, ao jeito expressionista, antes se esbate sob o impacto contrapontístico da imagética que, logo a seguir, encerra o poema.

De facto, fazendo suceder ao lexema *Morgenrot* (Brecht 1988: 115) [*aurora*] a inesperada conjunção adversativa *doch* (Brecht 1988: 115) [*porém*], o eu poético recupera, nos dois últimos versos, os motivos da instrução militar e da morte heroica, para, em sub-

reptícia mensagem sumular, os desconstruir: no termo da audição / leitura do texto fica por de mais evidente a perversidade da mobilização militar, violação da ordem natural por prematuro corte existencial; a falácia da morte heroica, instrumento manipulador de chefes de estado e ato suicida de jovens iludidos por discursos megalómanos; o desvirtuamento da aprendizagem ético-militar, transmissão de anti-valores, propagação de práticas auto- e hétero-degradantes. E, tal como o substantivo *Heldentod* (Brecht, 1988: 115) [*morte heroica*], o verbo *ziehen* (Brecht, 1988: 115) [*andar, passar*] – que leitmotivicamente assoma em sete quadras do poema – aproxima dialogicamente as estrofes de abertura e fecho, sobrepondo à progressiva linearidade do desfile militar a fatal circularidade do curso bélico: no encadeamento de atos vitimizantes se evidencia a incorrigibilidade, mas também a vulnerabilidade do regime.

Não surpreende que *Legende vom toten Soldaten* se haja afirmado como texto de intervenção, granjeando o aplauso de ouvintes e leitores, porém não menos motivando a discordância inabalável de editores,¹² o clamoroso protesto de públicos teatrais¹³ e a rejeição punitiva de entidades político-partidárias.¹⁴ Não que o tema do soldado erguido da sepultura, já tomado por Gottfried August Bürger, Heinrich Heine e Börries von Münchhausen, ou que o retrato disfórico do cadáver militar, que também avultava em Käthe Kollwitz, Ludwig Meidner, Otto Dix, ou Georg Grosz, espantassem os recetores do poema brechtiano. Bem mais chocante terá sido a fria denúncia poética do conluio nacional que, unindo o chefe de estado, o exército, as Igrejas e a burguesia industrial, impôs, pelo mote da invencibilidade alemã, a sucessiva prorrogação de uma guerra catastrófica.

Para tal impacto crítico concorreram, além da modelização temático-motívica, a organização linguístico-estrutural do poema, que explora mecanismos promotores da receção textual. De facto, o recurso aos subgéneros tradicionais da balada,¹⁵ da *Legende* e da *Moritat* (narrativa oral, em verso, de acontecimentos arrepiantes),¹⁶ que Brecht parodisticamente subverte; a utilização do registo coloquial, que não exclui o termo pejorativo; a drástica redução dos sinais de pontuação, inexistentes na maioria dos versos;¹⁷ a frequente adoção do presente do indicativo; o uso insistente, por vezes anafórico, da conjunção copulativa *und* [e] em início de verso;¹⁸ a configuração

versificatória, que junta à simplicidade estrófica (pelo privilégio da quadra), a variação rimática (na combinação de rima cruzada, com rima simples e versos brancos)¹⁹ e a irregularidade métrica (não obstante o predomínio de pés jâmbicos) sustentam um jogo formal que conforma *Legende vom toten Soldaten* com o conceito brechtiano de *Gebrauchslýrik* [lírica para uso], ou seja, uma produção poética de extração documental, atualidade epocal, pendor dialógico e impacto mobilizador.²⁰

Contrariando a estratégia desilusionística e o intuito de consciencialização cívica e intervenção político-social de Bertolt Brecht, o poema de Fernando Pessoa parece apelar à identificação compassiva, que, quando muito, conduz à purgação das paixões.²¹ Empático, o sujeito lírico realça, pela seleção lexemática, pela estratégia morfossintática, pela pontuação e pelas opções versificatórias, o destino trágico do indivíduo e da família. Assim se compreendem o predomínio e a contundência da imagética visual, que impõe o grande plano do cadáver biperfurado e esvaído em solo ermo, esbatendo, na longínqua tela de fundo, o tom coado da oração familiar; assim se percebe também o insistente recurso à inversão, que antepõe, não raro com deslocação para o início da frase, termos e expressões de diversa categoria morfológica, realçando a vitimização do protagonista; assim se entende ademais a profusão e diversidade de sinais pausais e melódicos, que, pela marcação suspensiva e pelo suporte inflexivo, servem o registo lamentoso da voz poética;²² assim se justifica ainda o propósito de regularidade estrófica e rimática, com privilégio da quintilha e preferência pelas rimas interpolada e emparelhada, que favorecem a cadência dolente do enunciado.

Remetendo literalmente para o paratexto e para o final da primeira metade do poema, o último verso de *O menino da sua mãe* convida, em jeito de epitáfio fúnebre, à deploração comiserativa. E, contudo, não escapam ao leitor atento os laivos subtis, mas iniludíveis, de modelização desmistificadora que, em *O menino da sua mãe*, plasman retratos e situações e denunciam o impulso inconformista e o propósito renovador que matizam a mundividência pessoana.

Ressalta, antes de mais, a ausência de informantes antroponímicos, toponímicos e cronológicos, que desafia o recetor textual a imputar a personagens e eventos uma função

tipificante. Sem marcas que os individualizem, soldado e mãe(s), plaino e casa afirmam-se como figuras e espaços universais numa encenação intemporal de vitimizante marcação de poder. Sobressai, por outro lado, o registo irónico, que denuncia, na antítese de cigarreira incólume e soldado infuncional, a coisificação utilitarista do sujeito recrutado para a guerra; ou que desmascara no esmero quase pedante do lenço imaculado e embainhado, a barbárie do conflito bélico; e que insinua, no atributo disfórico-pejorativo *perdidos* (Pessoa 1926: 47) que qualifica o espaço sacral, a inutilidade da fé na providência divina. Destaca-se ainda o motivo do Império, que, associado ao motivo da tecedura, convoca imagens de poder hegemónico, orgulho nacional e defesa patriótica, mas também de manipulação, apropriação e subjugação.

Introduzido na última estrofe, entre a informação sobre a prece no lar distante e a referência ao processo decompositivo do jovem soldado, e veiculado por frase parentética de inflexão exclamativa, à maneira de aparte crítico-distanciador, o motivo do Império assoma como contraponto do indivíduo e da família, deixando evidente a primazia da célula estatal e a indefensibilidade do cidadão, aniquilado nas *malhas* (Pessoa 1926: 47) do poder.

Mais claro se torna que a litografia alegadamente avistada por Fernando Pessoa em pensão lisboeta só em pequena parte contribuiu para a criação de *O menino da sua mãe*. De facto, se o perfil nórdico e a posição inerte do soldado mortalmente ferido em combate e abandonado pelos companheiros em inóspito campo de batalha encontram equivalente na imagem litográfica, as figuras da mãe e da criada não têm paralelo na matriz pictórica.

Ganha, então, pertinência a interpretação biografista que, na representação do jovem solitariamente jazente, de cujas algibeiras deslizaram, por contundência do alvejamento e da queda, os objetos ofertados pela mãe e pela criada distantes, vislumbra o fingimento de angustiantes vivências pessoais: a morte precoce do pai e do irmão, a consequente mudança para domicílio de menos vantajosa localização urbana, o inesperado casamento da mãe, a forçada transferência para o continente sul-africano, a presença concorrente de numerosos meios-irmãos, o regresso solitário à cidade natal, a subsequente adaptação à nova realidade geocultural, a conturbada relação amorosa com Ofélia Queirós.

Ainda assim, não apenas a litografia exposta na pensão e a história individual de Pessoa, também o contexto político-social presenciado pelo jovem autor retornado favoreceu a gênese de *O menino da sua mãe*. Com efeito, o assassinio do – Alvo, louro (Pessoa 1930: 21) – D. Carlos, o derrube da multissecular monarquia, a instabilidade da I República e o golpe de 28 de maio de 1926 – mês e ano de publicação do poema – não só proporcionaram a Pessoa imagens de aniquilamento individual, desacreditação institucional e desvirtuamento moral, como também lhe estimularam a concepção providencialista da *Criação do Mundo Novo, o Quinto Império*,²³ que lhe pautou diversos textos ensaísticos e poéticos e para a qual enviesadamente remete *O menino da sua mãe*, ao entrelaçar o motivo do Império com a imagética da decadência, na forma estrófica da quintilha.

Em suma: o cotejo de *Legende vom toten Soldaten* e *O menino da sua mãe* revela, sem dúvida, previsíveis marcas de diferenciação, mas também inesperados traços de aproximação intertextual, justificando, umas e outros, a leitura comparatística dos dois poemas.

Bibliografia

Bernhardt, Rüdiger (2012), *Erläuterungen zu Bertolt Brecht. Das lyrische Schaffen*, Hollfeld, C. Bange Verlag.

Brecht, Bertolt (1988), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 11: *Gedichte I. Sammlungen 1918-1939*, bearbeitet von Jan Knopf e Gabriele Knopf, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

-- (1989), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 1: *Stücke I*, bearbeitet von Hermann Kähler, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

-- (1993), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 22: *Schriften II. Teil1*, bearbeitet von Inge Gellert und [Werner Hecht](#), Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Hennenberg, Fritz (1985), *Brecht-Liederbuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Hesterberg, Trude (1971), *Was ich noch sagen wollte. Autobiographische Aufzeichnungen*, Berlin, Henschelverlag.

Knopf, Jan (1984), *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart, Weimar, Metzler Verlag.

Marsch, Edgar (1974), *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*, München, Winkler Verlag.

Pessoa, Fernando (1926), "O menino da sua mãe", *Contemporânea*, nº1, 3ª série, maio, 47.

-- (1930), "O menino da sua mãe", in *Cancioneiro. I Salão dos Independentes*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 21.

Quadros, António (1986) (org.), *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império. Obra em prosa de Fernando Pessoa*, Lisboa, Publicações Europa-América.

Schumann, Klaus (1974), *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933*, zweite Auflage, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Schumann, Klaus (1977), *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag.

Silva, Manuela Parreira, Ana Maria Freitas, Madalena Dine (2005) (orgs.), *Fernando, Fernando. Poesia 1918-1930*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Simões, João Gaspar (1945) (org.), *Poesias de Fernando Pessoa*, 3ª edição, Lisboa, Editorial Ática.

Zenith, Richard (2006) (org.), *Obra Essencial de Fernando Pessoa. Poesia do Eu*, Lisboa, Assírio e Alvim.

Ana Isabel Gouveia Boura é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutorou-se em Letras, na Especialidade de Literatura Alemã, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É membro do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória (CITCEM) e da Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG) e colaboradora do Centro de Investigação em Estudos Germanísticos (CIEG). Tem lecionado diversas disciplinas dos Cursos de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Línguas, Literaturas e Culturas, Estudos Europeus, Línguas Aplicadas e Línguas e Relações Internacionais, bem como do Curso de Mestrado em Estudos Alemães, do Curso de Mestrado em Ensino do Inglês e do Alemão / Espanhol / Francês no Ensino Básico e do Curso de Doutoramento em Estudos Alemães da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. As suas áreas preferenciais de investigação científica são os Estudos sobre Espaço, os Estudos sobre a Família, as Literaturas de Expressão Alemã e Portuguesa do Século XIX e a Literatura Infanto-Juvenil.

NOTAS

¹ As propostas tradutórias apresentadas neste artigo são da minha responsabilidade.

² Em janeiro de 1922, Brecht apresentou, à guitarra, o poema no cabaré literário berlinense *Wilde Bühne* (Hesterberg, 1971, 108).

³ Ancoro a minha abordagem crítica na versão inserida em *Hauspostille* – preferencialmente utilizada pela crítica brechtiana –, não sem assinalar, quando pertinente, as opções desviantes que a demarcam das versões integradas em *Trommeln in der Nacht* e em *Lieder, Gedichte, Chöre*.

⁴ Note-se que à revista lisbonense confiara Pessoa, já em 1922, *O banqueiro anarquista*, António Botto e o ideal estético em Portugal, Mar português, Natal e Soneto já antigo, cedendo, no ano seguinte, *Trois chansons mortes*, *Lisbon revisited*, *Carta ao autor de 'Sáchá'* e *Spell*, para disponibilizar em 1926, além de *O menino da sua mãe*, *Lisbon revisited* e *Rubiyat*.

Alicerço o meu estudo analítico-interpretativo na versão dada à estampa em 1926, também preferida por João Gaspar Simões (Simões 1945: 219-220) e Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine (Silva 2005: 252). Richard Zenith segue preferencialmente a versão editada em 1930 (Zenith 2006: 180-181). Apontarei, quando oportuno, os raros, porém significativos desvios de morfologia e pontuação que apartam as duas versões.

⁵ A dedicatória surge, primeiro, a rematar o poema integrado em *Trommeln in der Nacht* (Brecht 1989: 232) e, depois, no texto introdutório de *Hauspostille*, intitulado *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* (Brecht 1988: 39-40) [*Orientação para o uso de cada uma das lições*], não coincidindo, todavia, os dois passos textuais: enquanto, na edição de 1922, Brecht aduz aos dados pessoais do homenageado (nome, datas de nascimento e morte, local do falecimento) o comentário laudatório *Friede seiner Asche! Er hat durchgehalten!* (Brecht 1989: 232) [*Paz às suas cinzas. Ele manteve-se firme!*], na edição de 1927, o autor acrescenta à identificação do homenageado o local de nascimento, mas elide a declaração encomiástica.

⁶ Sem termo correspondente na língua portuguesa, o substantivo *Gesundbeter* referencia aqueles que, através da oração e de práticas religiosas afins, intentam diligenciar a cura de enfermos.

⁷ Nos registos de nascimento de Aichach não consta, como afirma Hennenberg, o nome do referido soldado (Hennenberg 1985: 363). Contrariamente, Klaus Schuhmann argumenta que a morte em combate do homenageado, apenas um ano mais velho do que Brecht, terá despertado a empatia do autor e, assim, constituído ensejo concreto da criação poética (Schuhmann 1974: 67).

⁸ Ganha aqui acrescida pertinência a suposição de que a dedicatória de *Legende vom toten Soldaten* ao soldado suábio não assente em facto verídico, antes constitua artifício estético, porquanto, se é incontestável que

Brecht, poupado embora à ação em campo de batalha, porque alistado tardiamente e mantido como enfermeiro no hospital militar da sua cidade natal, não ficou imune aos padecimentos da guerra, tendo, aliás, testemunhado o ferimento de amigos e sofrido a morte de companheiros de escola e de tertúlia, é também inegável que a conotação religiosa do antropónimo *Christian* [Cristiano] e a ressonância teológica do informante temporal *Karwoche* [*Semana Santa*] se ajustam à designação titular *Legende*, favorecendo a iniludível alusão parodística do poema brechtiano ao motivo da Ressurreição.

⁹ Na exuberância festiva dos circunstantes, Brecht convoca desilusionisticamente o entusiasmo bélico partilhado, em agosto de 1914, pelos soldados alemães que, em longas colunas, partiam para a frente de batalha e pelos espectadores que, em aglomeração claustrofóbica, lhes demonstravam o apoio patriótico.

¹⁰ Em escrito de 1935, Brecht alude não apenas à mobilização, na primavera de 1918, de cidadãos do sexo masculino com idade compreendida entre os dezassete e os cinquenta anos, mas igualmente ao terror das famílias afetadas pela convocação militar, bem expresso no alegado comentário *Man gräbt schon die Toten aus für den Kriegsdienst* (Brecht 1993: 139) [*Já se desenterra os mortos para o serviço militar*].

¹¹ No mesmo sentido, a curvatura, aparentemente reverenciadora, das árvores que ladeiam o trajeto convoca imagens de desequilíbrio e abatimento, enquanto o brilho, potencialmente homenageante, da lua cheia introduz uma nota satânica de perdição apocalíptica.

¹² A *Legende vom toten Soldaten* se ficou em parte a dever a demorada edição de *Hauspostille* (Marsch 1974: 142; Schuhmann 1977: 23-24; Knopf 1984: 21, 30).

¹³ A apresentação, por Brecht, de *Legende vom toten Soldaten*, em 1922, no *Wilde Bühne*, terminou com escandaloso agastamento dos espectadores (Hesterberg 1971: 108).

¹⁴ *Legende vom toten Soldaten* propiciou, em 1923, a inclusão do nome de Brecht na lista negra dos Nacional-Socialistas e, em 1935, a expatriação do autor (Knopf 1984: 21, 82; Hennenberg 1985: 364; Knopf 1986: 17, 18).

¹⁵ Na versão de 1922, integrada em *Trommeln in der Nacht*, o poema intitula-se *Die Ballade des toten Soldaten* (Brecht 1988: 230).

¹⁶ Embora apresentado a seguir ao quinto ato de *Trommeln in der Nacht*, o poema surge já referenciado na didascália preambular do quarto ato: depois de designar o cenário, a rubrica cénica informa que a personagem Glubb canta, à guitarra, a *Moritat vom toten Soldaten*.

¹⁷ Apenas trinta e seis dos setenta e seis versos apresentam pontuação, sendo que em vinte e quatro dos versos pontuados somente aflora um ponto.

¹⁸ A conjunção copulativa surge a abrir o verso em quinze estrofes, ocorrendo mais do que uma vez nessa posição em seis quadras.

¹⁹ Em nove das estrofes apenas rimam o 2º e 4º versos.

²⁰ No texto que abre *Hauspostille*, Brecht explicita, já no primeiro parágrafo, o escopo utilitarista da coletânea, por de mais evidente, como assinala Jan Knopf, na formulação paratextual e no capítulo introdutório, mas também na segmentação da obra em *Lektionen* e no recurso ao termo *Kapitel* para designar os poemas constituintes (Knopf 1984: 32): “Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden” (Brecht 1988: 39) [Este Breviário doméstico destina-se ao uso do leitor; não deve ser devorado insensatamente.].

²¹ Assim o terço entendido declamadores como João Vilaret ou Sinde Filipe e cantores como Luís Cília ou Mafalda Veiga, na respetiva receção produtiva do poema pessoano.

²² Só quatro dos trinta versos que compõem o poema não exibem sinais de pontuação. Na edição de 1930, são cinco os versos sem pontuação, pois que foram omitidas as duas vírgulas do penúltimo verso do poema. A igual propósito de aceleração rítmica parece obedecer, na mesma edição, a substituição de ponto por vírgula no penúltimo verso da quarta estrofe.

²³ Assim formulou Fernando Pessoa, em maio de 1926 – mês e ano de publicação de *O menino da sua mãe* –, ao responder, como informa António Quadros, ao inquérito realizado pelo jornalista Augusto da Costa, no *Jornal do Comércio e das Colónias*, sobre o tema *Portugal – Vasto Império* (Quadros 1986: 165).